

TADEUSZ BUJNICKI

Miłosz i śmiech wileński

„Ludyczna” perspektywa, z której chciałbym określić miejsce Miłosza w międzywojennym Wilnie, tylko na pozór wydaje się paradoksalna. W rzeczywistości jest to aspekt ważny i pozwalający na dokładniejsze wniknięcie w sytuację młodego poety, debiutanta, wchodzącego wówczas (na początku lat trzydziestych) w literackie środowisko wileńskie. Ściślej, w akademickie życie kulturalne, w którym „poważne” mieszało się z „zabawowym”. Miłosz – członek Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileńskich, występujący w zespole szopki akademickiej (dokumentują to fotografie), zaprzyjaźniony z autorami „Żywej Gazetki” (m.in. z Teodorem Bujnickim) mógł po latach napisać z ironią: „Wilno tkwiło ekonomicznie w ślepej kiszce – granica z Litwą była zamknięta, ze Związkiem Sowieckim prawie, trochę przelotu na Łotwę, to wszystko. Śmieszność natomiast Wilna była ogromna”¹.

Co śmieszyło Miłosza w międzywojennym Wilnie? I czy owa „śmieszność” znajdowała odbicie w literaturze, jej humorystycznym i satyrycznym nurcie? I na ile dotyczył on samego poety?

Aby odpowiedzieć na te pytania, należałoby chociaż w pobieżnym skrócie zrekonstruować wileńską humorystykę. Jej regionalna odmiana, którą omówiła w osobnej rozprawie Mirosława Kozłowska², ma walor ściśle lokalny, wykorzystujący stylizacje na żargon Wileńszczyzny i operujący „ludowymi” narratorami (Józefuowoczek, Ciotka Albinowa, Kum Wołlejko, Wincuk Markotny). Istotniejszy dla tematu wydaje się jednak humor bardziej wyrafinowany – „wysoki”, literacki, powiązany ze skomplikowanymi formami komizmu i groteski.

¹ Cz. Miłosz, *Teodor Bujnicki*, w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 184; podkreślenie – T. B. Warto zaznaczyć, że „medium” śmieszności Wilna w tym czasie stał się kilkuletni jego mieszkanie Konstanty I. Gałczyński.

² M. Kozłowska, *O Wilnie i śmiechu wileńskim. Regionalna satyra i humor poetycki (1920-1939) – rekonstruans*, w: *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920-1940. Studia*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, Kraków 2003, s. 41-70.

Humor międzywojennego Wilna wyrastał z towarzyskiej kultury śmiechu i zabawy o bogatym rodowodzie, sięgającym po tradycje facecjonistyki i gawędy szlacheckiej. Że była to tradycja silna, świadczyć może pisarstwo Melchiora Wańkowicza (m.in. współpracownika wileńskiego „Słowa”) i Michała Kryspina Pawlikowskiego, autora wspomnień wileńskich *Wojna i sezon* (1965). „Przechowalnią” ludycznej kultury były dwory, dworki i zaścianki Wileńszczyzny, zachowujące w spetryfikowanym kształcie mówiony humor gawędowo-anegdotyczny. Przełom XIX i XX wieku przyniósł pewne zmiany, kierując się ku motywom urbanistycznym, ku mieszczańskiej codzienności. Tematyka utworów satyryczno-humorystycznych skupiła się na realiach miasta, posługując się plotkami, skandalami i aferami jako źródłem komicznych scen czy charakterystyk. Był to humor niewybredny i trywialny, powielany w brukowych pisemkach satyrycznych. Przedwojenne lata (do 1914) przyniosły wielką liczbę takich efemerycznych pism³. Wyższy poziom reprezentowały ówczesne wileńskie kabarety, chociaż i one żywiły się skandalizującymi aktualnościami. Należał do nich kabaret „Ach” (1908-1914), a później (od 1909) także konkurencyjny kabaret, firmowany przez „Bandę”, z tekstami Benedykta Hertza⁴. W tym kręgu powstał słynny *Marsz kataryniarzy* pióra Jana Kłotta, wyszydający serwilizm i ugodowość kresowego ziemiaństwa i arystokracji, uczestników odsłonięcia w Wilnie pomnika Katarzyny Wielkiej. Humor wileński znajdował także korzenie w tradycji postoświeceniowej, widocznej w kręgu odnowionego na początku XX wieku Towarzystwa Szubrawców i wileńskiej masonerii. Także – w tradycjach wczesnego romantyzmu (twórczości ludycznej filomatów). Nakładające się na siebie nurty wileńskiego humoru stanowiły szczególnie melanż antyziemiańskości i antimieszczańskości połączony z drwiną z mniejszości narodowych.

W międzywojniu centrum wileńskiego humoru stał się Uniwersytet Stefana Batorego, dziedzicząc po dawnym wileńskim uniwersytecie tradycje satyry oświeceniowej, filomackiej zabawy i romantycznego buntu. Utrwalał je w nowym kontekście. Te związki z dziewiętnastowieczną przeszłością były na tyle silne i oczywiste, że nie wymagały dodatkowych potwierdzeń. Nic dziwnego, że po latach pisał Miłosz:

Na naszym uniwersytecie [USB – przyp. T. B.] czuło się ciągle bardziej, niż na innych polskich uniwersytetach, z wyjątkiem Jagiellońskiego. Bo okres jego zamknięcia po powstaniu 1831 roku jakoś skracał się, ginął i żyło się aurą Filomatów. Wychowywać się w Wilnie, znaczyło należeć w pewnym tylko stopniu do XX wieku [...]. Czasem mi się dzisiaj mieszają Akademicki Klub

³ Można wymienić dla przykładu tytuły: „Beksa” (1908), „Figlarz” (1908), „Kukułka Litewska” (1908), „Bicze z piasku” (1909), „Tajemnice Wilna” (1909), „Bomba” (1909-1910), „Bocian” (1912), „Figa” (1912), „Trąba” (1912).

⁴ Por. A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, Kraków 1999, s. 119-129.

Włoczęgów, a zwłaszcza Klub Włoczęgów – Seniorów, z Towarzystwem Szubrawców [...]”⁵.

Z takiej perspektywy i w tym kontekście, wzmocnionym kabaretowymi wzorcami młodopolskimi, nowoczesnymi nurtami humorystyki, paradoksalnym i groteskowym komizmem skamandrytów, Witkacego, awangardzistów, należałoby rozpatrzyć miejsce Miłosza. Rozpoznać Jego obecność w grze ludycznej, zarówno jako autora, jak i postaci pojawiającej się w tekstach humorystycznych.

Nieprzypadkowo nowoczesna kultura ludyczna Wilna rodziła się w formującym się wówczas środowisku uniwersyteckim, które stawało się centrum intelektualnym i artystycznym miasta. Nieprzypadkowo także uczestnikami tej zabawy byli zarówno studenci (co należy traktować naturalnie), jak i profesorowie uczelni. Można przypuszczać, że to uczeni właśnie, przychodząc na USB, głównie ze środowiska galicyjskiego, z Krakowa i Lwowa, przynosili ze sobą formy komizmu rodem z „Zielonego Balonika” oraz według wzorów Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Adolfa Nowaczyńskiego. Przybierały one kształt zabawnej kabaretowej piosenki, satyrycznego wiersza, parodii czy szyderczego pamfletu. W tym też nurcie – o wyraźnych powiązaniach z wzorcami Młodej Polski – pojawiły się pierwsze koncepty groteskowe. Środowisko uniwersyteckie wносиło w zachowawczą kulturę Wilna normy swoistego liberalizmu, które pozwalały na „szarganie” nie tylko narodowych świętości, ale także uczelnianych autorytetów (choć, rzecz jasna, z pewnymi ograniczeniami). Tym zatem sposobem humor wileński w znacznym stopniu określiła twórczość powstająca w murach Uniwersytetu, w „Żywych Gazetkach”, szopkach akademickich oraz w satyrycznych programach Sekcji Twórczości Oryginalnej. Ten rodzaj humorystyki wykorzystywał intelektualną potrzebę rozbrajania powagi dostojnej Alma Mater Vilnensis oraz tworzył umiejętność dystansu wobec spetryfikowanych form życia w środowisku wileńskiej inteligencji. Zabawa literacka, naśladowująca ceremoniał uczelniane i wybierająca – jako swoich bohaterów – postaci dostojne i obdarzone z natury rzeczy społecznym autorytetem, zderzała je z codziennością Wilna, dokonując ich „pomniejszenia”, nieszkodliwej degradacji i rozbrajając zrytualizowane schematy. Był to jednak obieg w znacznym stopniu zamknięty i dopiero wyjście na zewnątrz twórców „pokolenia 1910” rozszerzyło znacznie zasięg satyryczno-humorystycznych utworów.

Przejściem między obiegiem uniwersyteckim a szerszym, ogólnowileńskim stały się szopki akademickie. Stanowiły one, jak pisze wydawca książki poświęconej szopkom Marek Olesiewicz, ważny rangą element życia literackiego międzywojennego Wilna⁶. Z czasem w obrębie utrwalonych

⁵ Cz. Miłosz, *Do Tomasza Venclovy*, w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, s. 41.

⁶ *Wileńskie szopki akademickie (1921-1933)*, wybór i wstęp M. Olesiewicz, Białystok 2002.

szopkowych konwencji i schematów utrwały się składniki obce, dalekie od folklorystycznych i misteryjnych korzeni. W znacznym bowiem stopniu autorzy szopek sięgali po motywy i aluzje należące do literatury „wysokiej”. Nabierały one coraz bardziej charakteru skomplikowanej zabawy literackiej, a później również agresywnej satyry. Forma szopkowa wzbogacała się o nowe formy artystyczne i kierunki ideowe. Efekty komizmu uzyskiwano przede wszystkim stylizacjami; zarówno pastiszową, jak i parodystyczną. Wzorcami stawały się popularne teksty piosenek, arie operowe, operetkowe i rewiowe, często – nawiązania do znanych wówczas przebojów kabaretowych. W odmiennej funkcji jawił się także składnik folklorystyczny ludowy i wojskowy, przede wszystkim jednak jako pieśń dziadowska w lokalnym żargonie. Obecność tych składników wzmacniała lokalność i tutejszość jako ważny element „szopkowej” przestrzeni. Nie oznaczało to jednak, iż szopki akademickie eksploatowały jedynie składniki popularne i będące w „niskim” obiegu.

Na początku lat trzydziestych akademicy autorzy znaleźli nowe miejsca publikacji, znacznie rozszerzające możliwości odbioru. W radio, prasie wileńskiej, na estradzie i w Klubie Literacko-Artystycznym „Smorgonia”⁷. Ten stan rzeczy wzmocnił zdecydowanie rolę satyry społecznej i ideologicznej o szerokim adresie. Komizm sytuacji i postaci coraz widoczniej kojarzył się z satyrycznym radykalizmem antynacjonalistycznym i antysanacyjnym. Co nie oznaczało, że zaniechano czystych form humorystycznych. Pojawiały się one na przykład w wydawanym pod auspicjami Rozgłośni Wileńskiej piśmie „Kukułka Wileńska – Zwierciadło” (1928-1930), którego redaktorami byli Antoni Bohdziewicz i Teodor Bujnicki – wówczas jeszcze studenci Uniwersytetu Stefana Batorego. Także w dodatkach radiowych wileńskich gazet: „Fala Radiowa” i „Fala Wileńska” (w „Słowie”) oraz „Kurier Radiowy” (w „Kurierze Wileńskim”) wielokrotnie występowali autorzy z uniwersyteckiego środowiska.

„W cieniu anteny wileńskiej – czytamy w artykuliku „Kuriera Wileńskiego” – [...] narodził się typ audycji pod tą nazwą [„Kukułka Wileńska” – przyp. T. B.] – poświęconej humorowi i regionalnej beztrosce. Ojcami jej byli wileńscy szopkarze, weseli studenci z Teodorem Bujnickim i Antonim Bohdziewiczem na czele [...]”⁸.

⁷ Klub Literacko-Artystyczny „Smorgonia” założony 1 IV 1933 roku działał do końca 1935 roku, nawiązywał do dziewiętnastowiecznej tradycji Towarzystwa Szubrawców, którzy parodiowali znaną z tresury niedźwiedzi „Akademię Smorgońską”, i naśladował zabawne rytuały Towarzystwa (nominacje członków klubu na Cyganów i Niedźwiedzi). Spotkania klubowe, będące okazją do prezentowania programu humorystyczno-literackiego, odbywały się w pomieszczeniach wileńskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich w „Celi Konrada”, zob. S. Lorentz, *Album Wileńskie*, Warszawa 1986, s. 129-174.

⁸ *Zamiary Kukułki Wileńskiej*, „Kurier Wileński” 1934, 11 IX, s. 7.

Radiowy dział humorystyczny rozrósł się znacznie dzięki dyrektorowi rozgłośni Witoldowi Hulewiczowi. W cyklu audycji „Kukułka Wileńska” obok wymienionych występowali również: Jerzy i Stefan Zagórscy, Jerzy Putrament, Józef Maśliński, Wojciech Fox-Dąbrowski, Tadeusz Łopalewski i – w czasie swego pobytu w Wilnie – Konstanty I. Gałczyński. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że uczestniczył w nich także Czesław Miłosz. Słuchowiska, skecze, zabawne felietony, wiersze satyryczne wypełniały program radiowy, z czasem uzyskując możliwość ogólnopolskich retransmisji.

Bogato była reprezentowana twórczość humorystyczna w wileńskiej prasie. Zarówno w „Słowie”, pod redakcją Stanisława Cata-Mackiewicza, jak i w „Kurierze Wileńskim”. Także w innych periodykach, jak na przykład w parodiach drukowanych na łamach „Włóczęgi”, organu Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileńskich, czy – sporadycznie – w „Alma Mater Vilnensis”, „Żagarach” i „Zaułku” (dodatku do „Słowa”). Pojawiają się osobne publikacje humorystyczno-satyryczne, jak: *Wileńska powieść kryminalna*⁹, wydane anonimowo w serii Klubu „Włóczęgi” *18 ohydnych paszkwilów na Wilno i Wilnian*¹⁰ oraz *XI Wileńska Szopka Akademicka*¹¹.

Pod koniec lat dwudziestych zmienił się charakter szopek akademickich. Wówczas stały się one „agendą” Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileńskich i Sekcji Twórczości Oryginalnej. W rezultacie szopkę akademicką przejęli żagaryści. Oni też nadali jej odmienną tonację ideową i nowy wyraz estetyczny. Obiektem satyrycznego wyjaskrawienia uczynili (zwłaszcza po zajęciach na USB) antysemityzm, faszyzm i nacjonalizm. Wzmacniała się w szopkach tonacja polityczna, łącząca plan zdarzeń wileńskich z – międzynarodowym. Kierunek ku szopce politycznej, wyraźnie ideologicznie nacechowanej, dokonywał się wówczas, kiedy teksty do niej zaczęli pisać żagaryści (od 1928). Najdobitniej, w X i XI Szopce (kolejno: 1932, 1933), której autorami byli między innymi: Teodor Bujnicki, Jerzy Putrament, Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski. Trudno określić ich wkład autor-ski, jednak można założyć, iż dominujące role odegrali Bujnicki, Zagórski i Putrament¹².

⁹ F. Romanowska, *Wileńska powieść kryminalna*, Wilno 1933 (wznowienie: Londyn 1995). Pod nazwiskiem Romanowskiej występowało czterech autorów – dziennikarzy „Słowa” (Józef i Stanisław Mackiewiczowie, Walerian Charkiewicz i Jerzy Wyszomirski).

¹⁰ [T. Bujnicki], *18 ohydnych paszkwilów na Wilno i Wilnian*, Wilno 1934. Kilka lat później Bujnicki wydał humorystyczny *Memoriał w sprawie urbanistyki wileńskiej. O prawdziwą estetykę miasta*, Wilno 1937.

¹¹ *XI Wileńska Szopka Akademicka*, Wilno 1933.

¹² Andrzej Franaszek uważa, że „Miłosz pisywał do szopek mało, częściej stawał się bohaterem skeczy innych autorów, czasem nie bardzo wybrednych” (A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 130). Niemniej związek poety ze środowiskiem szopkowym był bardzo silny. Dokumentują to zachowane fotografie.

XI Szopkę otwiera trawestacja-aluzja do VI księgi *Pana Tadeusza* („Kto z nas tych lat nie pomni, gdy pachole młode / na ulicę Niemiecką biegnę z pałką w szkodę [...]”), nawiązująca do niedawnych antysemitycznych ekscesów na USB. Jak pisał anonimowy komentator fragmentów tej szopki: „Na kanwie [...] doniosłych wydarzeń snuje się defilada wielkich i małych tego (a w głównej mierze wileńskiego) świata ściąganie tych do budy szopkowej wprawnymi dłońmi redaktorów: Leona Szredera i Jerzego Zagórskiego”¹³. Dlatego obok znanych Wilnu postaci, profesorów: Franciszka Bossowskiego (Bossesor Prossowski), Stanisława Swianiewicza (Świanisław Sanacjewicz, ekonom), Manfreda Kridla (Pamfrey Spritl) i Stanisława Cywińskiego (Cyprian Kamil, norwidolog cywileński), starosty Wacława Kowalskiego (Władclaw Kawalski, nieprosta grodzki), ministra Janusza Jędrzejewicza (Mędrzejewicz poświęcenia publicznego) pojawi się Hycler (Hitler). Jak wiadać, groteskowość szopki tworzy już w spisie osób gra kalamburami, prześmiewczym przekręcaniem imion i nazwisk.

Szopka odzwierciedliła również konflikt żagarystów z konserwatywnymi Żubrami i przede wszystkim ze Stanisławem Catem-Mackiewiczem (Mac Cacat, kanodziejaszek [może błąd drukarski zamiast „kaznodziejaszek”?] parafialny), co wyraziło się w ironicznych i na poły groteskowych scenkach z kukiełką żubra o twarzy redaktora „Słowa”. Aluzją do polemicznego (wobec programowych artykułów Henryka Dembińskiego w „Żagarach”) artykułu Aleksandra Bocheńskiego zamieszczonego w „Słowie” była złośliwa trawestacja *Międzynarodówki*, śpiewana przez kukiełkę Władysława Studnickiego:

Wyklęta powstań ziemian raso,
Którą wywłaszczyc chce dziś lud.
Panie Bocheński, Cata prasą
Rozwalmy teatr, zniszczmy wrzód!¹⁴.

Znaczące miejsce – podobnie jak w szopkach wcześniejszych – zajęły postaci działaczy i twórców studenckich. Wśród nich w XI Szopce poczesne miejsce zajął Miłosz (Niesław Mydłosz i Mydław Cestosz).

Do najważniejszych instytucji kulturalnych upowszechniających wileński humor należały wspomniane wcześniej wileńskie radio, a zwłaszcza audycje „Kukułki Wileńskiej”, oraz kabaret literacko-artystyczny Klubu „Smorgonia”. Adresatem tej odmiany humorystyki była w międzywojennym Wilnie

¹³ XI *Akademicka*. Wycinki z uwagami, „Alma Mater Vilmensis” 1933, z. 11, s. 105.

¹⁴ Cyt. za: *Wileńskie szopki akademickie (1921-1933)*, s. 263. Komentarz do tego fragmentu musi uwzględnić przynajmniej dwa adresy aluzji: do radykalnego repertuaru wileńskiego teatru pod dyktando Aleksandra Zelwerowicza i do polemik prasowych z artykułem Henryka Dembińskiego opublikowanych w „Żagarach” (*Podnosimy kurtynę*, „Żagary” 1932, nr 6), zob.: W. Studnicki, *Co ujrzelismy po podniesieniu kurtyny*, „Słowo” 1932, nr 42; A. Bocheński, *Rozwalmy teatr. Styl i rodzaj literacki*, „Słowo” 1932, nr 49.

stosunkowo liczna inteligencja, zwłaszcza zaś krąg środowisk twórczych. Związki interpersonalne miały charakter towarzyski i przyjacielski, niewątpliwie oddziaływała także stosunkowo bliska tradycja szlacheckiego dworu o ustalonych zasadach kontaktów i form współżycia. Kultura tego środowiska w znacznym stopniu była kulturą literacką i dzięki temu poziom artystyczny zabawnych tekstów mógł być stosunkowo wysoki. Porozumienie z odbiorcą zakładało bowiem uprzednią dobrą znajomość literatury i jej konwencji. Stąd – szczególne znaczenie licznych utworów parodystycznych i stylizowanych. Stąd też – pamięć o wileńskich ludycznych tradycjach.

Twórczość humorystyczna wileńskich autorów miała zatem charakter „wielopiętrowy”. Korzystali oni z różnych odmian komizmu, tak słownego, jak i sytuacyjnego. Budowali system aluzji do postaci i zdarzeń lokalnych, często i chętnie posługując się parodią. Adres parodii był z reguły romantyczny, ta bowiem tradycja wiązała się ściśle z „tutejszością” i rodzimością. Przede wszystkim jednak prześmiewczy sposób posługiwania się motywami i wątkami romantycznymi stanowił kpinę z powszechnej w wileńskiej kulturze i na uniwersytecie grandilokwencji oraz stylu patetycznego, wzorowanego na wieszczach (zwłaszcza na Mickiewiczu¹⁵). Obok utworów, w których wskazówki jednoznacznie określały adres satyrycznych ataków, w wileńskiej humorystyce istniała spora grupa tekstów nastawionych na czysto ludyczne cele. Była to gra literaturą, w której składniki aktualizujące kontaminowały się ze światem przedstawionym tekstu parodiowanego, budując jego zabawne dalsze ciągi lub warianty. O zróżnicowanych formach stylizacji parodystyczno-pastiszowych pisze trafnie Izabela Warzecha:

Parafraza utworu należącego do kanonu narodowego nie zawsze służy celom ludycznym: trawestacja obniża wysoki styl pierwowzoru, parodia uwypukla znamienne cechy idiolektu. Neutralny jest natomiast pastisz – w tej zabawie literackiej obiekt stylizacji stanowi wzorzec formy. Takie „mówienie Mickiewiczem” odnaleźć można w wielu wileńskich utworach. Imitacje Mickiewiczowskiego wiersza wskazują na żywotność romantycznej tradycji w życiu kulturalnym Wilna, nie deprecjonują jej wartości: literaci wykorzystują konwencjonalizację wzorców, do których sięgają¹⁶.

Nie zmienia to jednak faktu, że wprowadzany do utworu element Mickiewiczowski ulegał znacznej, parodystycznej presji. W kontekście innego języka, systemu pojęciowego, sytuacji i postaci, tracił swoją powagę i stawał się śmieszny. Często na owych degradacjach bazowały humorystyczne efekty

¹⁵ Na ten temat pisałem szerzej w szkicu: *Parodie Mickiewiczowskie w międzywojennym Wilnie*, w: *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej na 150-lecie śmierci poety*, red. J. Bachórz, B. Oleksowicz, Gdańsk 2006, s. 471-488.

¹⁶ I. Warzecha, *Tradycja mickiewiczowska w życiu kulturalno-literackim międzywojennego Wilna*, Kraków 2005, s. 147.

tych tekstów, które były pisane według wzoru określonego utworu Mickiewicza: *Powrotu taty*, *Czatów*, *Trzech Budrysów*, *Konrada Wallenroda*, *Pana Tadeusza* i wielu innych. Wzmocnienie i unowocześnienie wileńskiej humorystyki nastąpiło za sprawą grupy „Żagarów”, w obrębie której poważny nurt twórczości zderzał się z ludyczną kulturą śmiechu. Nową jakością humoru, ukształtowanego wówczas przez Bujnickiego, Zagórskiego, Maślińskiego, Putramenta, Rymkiewicza i... Miłosza¹⁷, było zarówno poszerzenie kręgu problematyki (wyjście poza własny partykularz, lokalność i regionalność), jak i widoczne nowatorstwo form oscylujących między satyrą a groteską, parodią a pastiszem. Na kształt żagarystowskiej humorystyki oddziaływała niewątpliwie twórczość poetów „Skamandra”, głównie Tuwima i Słonimskiego, jako autorów tekstów humorystycznych i satyrycznych (*W oparach absurdu*). Wzorując się na nich, naśladowano ich sposoby parodiowania, zasady dowcipu językowego (z upodobaniem tworząc kalambury i różne gry słowne). Nie oznaczało to jednak, że humorystyka powstająca w kręgu „Żagarów” była zjawiskiem wtórnym i naśladowczym. Spontaniczność i wysokie poczucie humoru łączyli poeci grupy z ostrym widzeniem aktualności społecznych i politycznych, umiejętnością dostrzegania śmieszności w życiu kulturalnym oraz literackim Wilna i Polski. Przede wszystkim posługiwali się różnymi rodzajami karykatury, obejmującej zarówno autentyczne, znane Wilnu postacie, jak i fikcyjnych przedstawicieli różnych środowisk.

Zwykło się grupę młodych poetów „idącego Wilna” określać jako „kastrofistów”, a ich wiersze traktować całkowicie serio, ukazując polityczne i społeczne podłoże utworów; kojarząc ich światopogląd z filozofią Mariana Zdziechowskiego, a postawy polityczne z radykalnymi, bliskimi marksizmowi, poglądami „grupy Dembińskiego”. Wszystko to prawda, jednakże bliższe spojrzenie na dorobek literacki wszystkich żagarystów, na to, co w latach 1928-1934 (a także później) ogłaszali w prasie, przedstawiali w radio i na spotkaniach autorskich, ujawnia bogaty humorystyczno-satyryczny „rewers” ich twórczości. I to wcale nie mały, kto wie, czy w niektórych wypadkach nie większy nawet ilościowo niż zbiór utworów o poważnej problematyce. Ów podkład kultury śmiechu – formujący się już wcześniej – dostrzegali Stanisław Bereś piszący o „bogactwie studenckiego «behawioru» kulturalnego”; o szopkach akademickich, „Żywej Gazecie”, aktywności „ludycznej” w Akademickim Klubie Włóczęgów Wileńskich, a później na łamach gazet i czasopism, w radiowej „Kukułce Wileńskiej”, wreszcie w klubie artystycznym i kabarecie literackim „Smorgonia”¹⁸. Na twórczość humorystyczną żagarystów miał niewątpliwy wpływ wiek dwudziestoparoletnich autorów,

¹⁷ Pisał Jerzy Zagórski: „Czy Miłosz miał poczucie humoru i dowcipu? Oczywiście miał wystarczające, by towarzyszyć naszym orgiom prześmiejchów, ale nie takie jak Bujnicki i Gałczyński” (J. Zagórski, *W Żagarach i trochę potem*, „Poezja” 1981, nr 5/6, s. 57).

¹⁸ S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada*, Warszawa 1990, s. 17.

związanych ze sobą rozmaitymi formami kontaktów towarzyskich, ukształtowanych w środowisku akademickim. W tym właśnie środowisku i jego bujnym życiu wyrastała bowiem niezwykła grupa „wileńskiej awangardy”. Nurt ludyczny nie zanikł jednak i później, chociaż w sposób widoczny zmienił swój charakter. Spoważniał i „wydoroślał” jego kontekst. Bez troski sztubacki humor przekształcił się w satyrę społeczną i polityczną, a ludyczne środki wyrazu stawały się także składnikiem poetyckich wizji serio. Warto przy tej okazji przywołać inne trafne spostrzeżenie Beresia, wskazujące na wieloznaczność katastroficznych obrazów:

W jednym ogromnym „worku” znajdziemy wymieszane ze sobą: uczone rozprawy teoretyczne operujące systemem złożonych pojęć filozoficznych, historycznych czy teoretyczno-kulturowych, półironiczne liryki, czy powieści o charakterze antykatastroficznego pamfletu, natchnione poematy metafizyczne i zjadliwe groteski polityczne [...]¹⁹.

Dlatego coraz istotniejsze stawało się wyjście „na zewnątrz” i opanowanie ówczesnych mediów: radia i prasy. Także wykorzystanie „estradowych” możliwości stwarzanych na spotkaniach literackich STO i „Śród literackich”. Będąc odmienną formą twórczej aktywności żagarystów, humorystyka kierowała się ku szerszej publiczności, ku inteligencji wileńskiej. Związek humorystyki żagarystów ze środowiskiem stanowił ważny czynnik jej obecności w kulturze miasta. Jak pisał Henri Bergson: „Aby śmiech zrozumieć, trzeba osadzić go w przyrodzonym mu środowisku [...] przede wszystkim zaś trzeba określić jego funkcję społeczną, tzn. jego użyteczność”²⁰.

„Utylitaryzm” i aktualność dają się stosunkowo łatwo odczytać w wielu publikowanych wówczas tekstach. Część z nich wymaga dzisiaj, co zrozumiałe, komentarza, ale wówczas odbiorca bez trudu rozpoznawał aktualne aluzje. Ich aktualności sprzyjały warunki zewnętrzne: zacofanie kulturalne i ekonomiczne Wileńszczyzny, konserwatywny regionalizm i sanacyjna polityka kresowa, kultywująca mocarstwowe tradycje. Stąd humor i satyra towarzyszyły stale ich sarkastycznej publicystyce i społecznym akcentom w poezji. Nieprzypadkowo w pamfletowej tonacji napisze artykuł o wileńskim regionalizmie Czesław Miłosz. Poeta atakował bezwzględnie estetyzowanie i „teatralność życia” regionalnego, jego bezideowość. Według niego wileński regionalizm „[...] stał się [...] oliwą mającą łagodzić tarcia narodowościowe na Kresach [...]”. Z tych potrzeb narodził się regionalizm, jako środek wprowadzający do ziem wschodnich kulturę polską w dawkach mniej jaskrawych, w pigułkach sprzedawanych pod nazwą «tutejszości», «kultury byłego Księstwa Litewskiego» itd.”. Stwierdzając, iż „regionalizm zaszkodził przede wszystkim Wilnu, [...] zrobił z Willna partykularz, zupełną

¹⁹ *Ibidem*, s. 75.

²⁰ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1995, s. 12.

provincję", Miłosz konkludował: „Młode Wilno stawia sobie za zadanie walkę z regionalizmem”²¹.

W „Żagarach” ton ironiczno-groteskowy pojawiał się zatem w artykułach pisanych serio, jako ideowe i estetyczne deklaracje grupy. I tak na przykład programowe eseje o metodzie twórczej autorzy tytułowali dowcipnie: *Bulion z gwoździ* (Miłosz), *Radion sam pierze* (Zagórski), *Zbrodnie przymiotnika* (Jędrzychowski); sarkastyczną i ironiczną (często pamfletową) tonację miały także programowe artykuły Dembińskiego (*Defilada umarłych bogów, Podnośimy kurtynę. Drugie szarpienie za sznurek*). W pierwszym numerze „Żagarów” umieścił Miłosz fragment „czarnej groteski” pod tytułem *Misterium Buffo*²², nigdy później niekontynuowanej.

Była jeszcze druga, jak się zdaje, ważna przyczyna humorystycznej twórczości żagarystów. Młodzi katastrofiści odreagowywali w ten sposób swoje lęki i poczucie wyobcowania („z przeklętego, jesteśmy bowiem pokolenia”²³ – pisał Miłosz w jednym z wcześniejszych swoich wierszy). Na przekór temu przekonaniu budowano ludyczny i groteskowy świat beztroskiego śmiechu. W felietonowej *Kronice osobistej* dawał temu wyraz Miłosz, pisząc: „Życie jest wielkim śmiechem”²⁴.

Obok wymienionych wcześniej żagarystów formę wileńskiego humoru współtworzył przebywający w tym czasie w Wilnie Konstanty I. Gałczyński. Był to humor wielogatunkowy; powstawały żartobliwe parodie, pamflety, skecze, dowcipne epigramaty, polityczne i społeczne satyry i piosenki. Układały się one często w cykle łączone dowcipną konferansjerką.

Żagaryści także poszukiwali śmieszności we własnym otoczeniu, tworzyli formy bezinteresownego humoru, służącego literackiej i artystycznej zabawie. Potrafili się śmiać zarówno z przeciwników ideowych, jak i z siebie. Ten śmiech był dowodem ludycznej postawy, która obejmowała nawet twórczość i publicystykę traktowaną całkowicie serio. Widzieli bowiem żagaryści komiczne strony własnych działań i postaw oraz charakterów. Na uwagę zasługuje typ przyjacielskich i towarzyskich związków w tym środowisku, których *spiritus movens* był Teodor Bujnicki. Miały one ludyczny charakter, odzwierciedlający się głównie w humorystycznych i satyrycznych tekstach, pisanych z różnych okazji, często bardzo osobistych²⁵. W zachowa-

²¹ Cz. Miłosz, *Sens regionalizmu*, „Piony” 1932, nr 5, cyt. za: idem, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Kraków 2003, s. 43, 45.

²² Warto dodać, że z utworem łączy się karykatura Miłosza (autorstwa Tadeusza Godziszewskiego, także twórcy szopkowej kukiełki poety).

²³ Cz. Miłosz, *Wam*, „Żagary” 1931, nr 2, s. 1. Zob. Cz. Miłosz, *Wam*, w: idem, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 37.

²⁴ Cz. Miłosz, *Kronika osobista*, „Słowo” 1931, 19 III, cyt. za: idem, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, s. 24.

²⁵ Taki charakter miały np. rękopiśmienne teksty „Biblioteki Estety” (*Koncert na Helikonie i Dziewica Murzyńska*), poemat heroikomiczny *Aleksandrów wyzwolony*, skecz

nych tekstach szopek akademickich, audycjach radia wileńskiego („Kukulce Wileńskiej”), „Kalumnii Literackiej” (dodatku do „Kuriera Wileńskiego”), skeczach Klubu „Smorgonia”, w wydawnictwach (np. Bujnickiego *Osiemnaście ohydnych paszkwili na Wilno i Wilnian*) i prasie wileńskiej odnaleźć można sporo śladów owych literackich zabaw. Żagarystowski *homo ludens* tworzył groteskowo-satyryczną wizję świata na opak, w obrębie którego codzienność mieszała się z wielkim planem społeczno-politycznym. Na tym tle pojawiają się sami żagaryści: Zagórski odcinający „ostrzem mostu / głowy na lewo i na prawo”²⁶, splukujący się „[...] z czerwonych plam / wieszcz rewolucji Miłosz sam”²⁷, z kolei o przyrost naturalny w projektowanym porcie w Drui „[...] stara się Maśliński / i kilkuset niewymienionych”²⁸ itp. Co charakterystyczne, Miłosz był rzadziej autorem, częściej natomiast postacią owych prześmiewczych utworów. Te zaś z kolei zwykle wychodziły spod pióra Teodora Bujnickiego. Wiele z humorystycznych tekstów było anonimowych, chociaż ich autorstwa można się domyślać (tworzyli je m.in.: Jerzy Zagórski, Jerzy Putrament, Józef Maśliński). Autoteliczny ton owych żartobliwych zabaw, drwin z siebie i otoczenia, parodystyczne operacje klasyką literacką określały bardzo wyraźnie towarzyskie życie grupy. A że miejsce Miłosza w tych zabawach było znaczne, świadczyło to o wyrazistości jego osobowości i zajmowanym w grupie miejscu²⁹.

Największym humorystycznym przedsięwzięciem Miłosza stało się (wspólne z Teodorem Bujnickim) powołanie do życia fikcyjnego autora – Arona Pirmasa. Powstał on jako „literacki figiel” obu poetów³⁰. Pomysł, podchwycony przez innych, spowodował, że Aron Pirmas okazał się szczególnie i trwałym wytworem zbiorowej wyobraźni żagarystów. W *Abecadle Miłosza* znajduje się następująca charakterystyka wykreowanego „autora”:

Wesele Foxa (Wojciecha Dąbrowskiego), „waleta” na wyjazd do Lwowa Mili (Emilii) Ehrenkreutzówny i inne, pisane najczęściej przez Teodora Bujnickiego.

²⁶ T. Bujnicki, *W imieniu Żagarów*, „Kalumnia Literacka” (dodatek do „Kuriera Wileńskiego”, red. A. Pirmas) 1934, 24 XII.

²⁷ *Moja Bereza*, w: [T. Bujnicki], *18 ohydnych paszkwilów na Wilno i Wilnian*, s. 5.

²⁸ *Port w Drui*, „Zaulek Literacki i Artystyczny” (dodatek do „Słowa”) 1934.

²⁹ Andrzej Franaszek pisze: „w jego [Miłosza – przyp. T. B.] wielkim dorobku w zasadzie nie ma wierszy lekkich, czysto żartobliwych, limeryków czy innych literackich zabaw. Obdarzony dużym poczuciem humoru Miłosz był w pewnych sprawach śmiertelnie poważny” (A. Franaszek, *op. cit.*, s. 131). Ta uwaga jest tylko po części prawdziwa. Właśnie w kreacji Arona Pirmasa ukrywał się Miłosz bardziej sarkastyczno-ironiczny niż humorystyczny, niemniej biorący udział w prześmiewczych literackich grach żagarystów.

³⁰ Po latach Miłosz wspominał: „Zwykle cierpliwie czekałem, aż Dorek Bujnicki skończy załatwiać studentów w okienku [w Instytucie Naukowo-Badawczym Europy Wschodniej – przyp. T. B.], po czym wzajemnie pokazywaliśmy sobie wiersze i obmyślaliśmy literackie figle” (Cz. Miłosz, *Dykcyonarz wileńskich ulic*, w: *idem, Zaczynając od moich ulic*, s. 17).

Aron Pirmas. Postać fikcyjna stworzona jako żart Teodora Bujnickiego i mój. Bujnicki pamiętał o Koźmie Prutkowie, poecie wymyślonym przez paru rosyjskich literatów. „Pirmas” znaczy po litewsku pierwszy, więc nazwisko znaczy Aron Pierwszy. Aron Pirmas ogłaszał wiersze w „Żagarach” [...]. Inni też pod tym nazwiskiem pisali. Później (kiedy?) Pirmas imię Aron zmienił na Ariel, i chyba kilka osób ogłaszało swoje płody pod tym pseudonimem w „Kurierze Wileńskim”³¹.

Ta zabawa literacka objęła nie tylko wszystkich żagarystów, ale także ich „pogrobowca” Jana Huszcę. Niemniej jednak główne role odgrywali w niej Miłosz i Bujnicki. „Amalgamat Żyda i Litwina” (według Miłosza³²) miał pochodzenie jeszcze bardziej skomplikowane, bo rosyjskie pokrewieństwo z Kuźmą Prutkowem i oczywiste związki z polskością³³. Dlatego najistotniejszym składnikiem osobowości i twórczości Pirmasa była jego „pograniczność”.

Dzieła Pirmasa, pisane zarówno wierszem, jak i prozą, zasadniczo miały cel ludyczny: humorystyczny i satyryczno-pamfletowy. Ale część z nich stanowiły teksty publicystyczne o poważnych założeniach. W siedmioleciu od 1933 do 1940 roku Aron Pirmas „opublikował” około 50 różnych tekstów, co najmniej sześciu autorów. Teksty te, genetycznie związane z „Żagarami”, znalazły się także na łamach redagowanych przez Józefa Maślińskiego: „Kolumny Literackiej” (dodatku do „Kuriera Wileńskiego”) oraz „Comedii” (1938-1939). Sporadycznie utwory Pirmasa drukowały warszawskie „Szpilki”.

Na pierwszy ślad Arona Pirmasa można natrafić w 2 (24) numerze „Żagarów” z grudnia 1933 roku. Pojawia się on zarówno jako „promotor” Koźmy (Kuźmy) Prutkowa (z trzema tłumaczeniami³⁴) oraz jako rzekomy autor „naśladowania” z Lermontowa (wiersza *Żegnaj Rosjo nieumyte*). Owa „waleta” – złośliwe pożegnanie Wilna – otwiera szereg zbliżonych charakterem satyryczno-humorystycznych produkcji Arona (później Ariela) Pirmasa. Przytoczmy ten prowokacyjny tekst w całości:

Żegnaj mi Wilno nieumyte,
Miasto poetów, miasto bzdur

³¹ Cz. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 43, zob. także J. Huszcza, *Prutkow i Pirmas*, „Poezja” 1981, nr 5/6, s. 61-62.

³² Zob. *Moja podróż po Czechach*, „Żagary” 1934, nr 24/25, s. 5; ten satyryczny wiersz napisał Czesław Miłosz – ustalenie autorstwa stanowi prawdziwą rzadkość, z różnych powodów bywa to prawie niemożliwe, a co najmniej bardzo utrudnione. Zob. Cz. Miłosz, *Moja podróż po Czechach*, w: idem, *Wiersze*, t. 1, s. 54, oraz przypis na s. 252.

³³ Imiona (Aron i Ariel) były niewątpliwie żydowskie.

³⁴ A. Pirmas, 2 *Naśladowania z Heinego*, „Żagary” 1933, nr 23, s. 2; idem, *Pasterz, mleko i czytelnik. Bajka*, „Żagary” 1933, nr 23, s. 2. Zob. A. Pirmas, *Pisma zebrane*, oprac. T. Bujnicki, Kraków 2013.

I wy – kobiety nieużyte
I wy – konstruktywistów chór.

Tu z dala oddech mając szerszy,
Odpocząć wreszcie będę mógł
Od waszych pierwszorzędnych wierszy
Od waszych niedostępných ud.

Prawdopodobnie i ten utwór należy do Miłosza, który w tym czasie publikował ironiczne teksty o prowincjonalnym Wilnie³⁵. Innym dowodem mocnych związków z „Żagarami” jest pisany ręką Miłosza autograf, a sygnowany przez Arona Pirmasa – satyryczny wiersz *Sen o literaturze polskiej* z niezwykle ciekawym *postscriptum*:

P.S. Chciałbym bardzo zobaczyć kiedyś „Żagary” przy życiu. Obawiam się, że zdechną powoli w pamięci i w niepamięci jeżeli nie dadzą znaku działania. Czy naprawdę przestaliście myśleć o tym? To było by bardzo pożyteczne w obecnym momencie tzn. w chwili okazania się, że Skamandryci są b. mierni, a „awangardowy” zaplątani we własny ogon. A.P.³⁶

Autotelicznymi grami z tekstem w wykonaniu Pirmasa były również parodie (autoparodie?) warsztatów poetyckich żagarystów (Putramenta, Bujnickiego, Miłosza, Zagórskiego, Rymkiewicza i Maślińskiego) w żartobliwych „przekładach” sentymentalnego pensjonarskiego wierszyka („Ucisz się o ucisz rozplómiennione serce! / I w poświęcie księżycy wyjdź het w siną dal -- / Nici babiego lata zasnuły kobierce / Smutki i łzy moje, tęsknicę i żal –”). Dla przykładu przytoczmy trzy z nich; parodie *Wiersza o ojczyźnie* Miłosza, *Przyjście wroga* Zagórskiego i *Tropiciela* Rymkiewicza. Dowodzą one doskonałego wyczucia właściwości stylistycznych, prozodyjnych oraz charakterystycznych motywów parodiowanych poetów. Parodysta umiejętnie wykorzystuje i zarazem deformuje cytaty z wierszy i tomików żagarystów:

Miły, surmy pod sinym niebem
śnisz. Życie twe niezrozumiałe
mija. To co niedoskonałe stanie się zrozumiałe:
gin za wódką jest cudem i chlebem.

(Cz. Miłosz)

Który pod niebem skrzydlatym rysuje sztyletem cienkim
Znaki litery i Zodiak – przeczuł godzinę listu;
Do plugawego poety przyszedł po wstążce piosenki
Szatan włóchatonogi. Archont groźnego świstu.

(J. Zagórski)

³⁵ Były to m.in.: *Wilno czeka*, „Żagary” 1933, nr 1, s. 3; *Sens regionalizmu*, „Piony” 1932, nr 2, s. 1. Zob. Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, s. 42-46; 78-81.

³⁶ Rękopis został napisany ręką Czesława Miłosza, a więc opinie w *postscriptum* należą do niego.

Ziemią czerwoną w kłębach i głodem kobiety falował.
 Jaszczurka podobna do ptaka poprzez godziny trzy
 Na żer polarny szafirów milczał albo kołował
 Dlatego imię samy i Anny przeżuwał jak żwir.

(A. Rymkiewicz)³⁷.

Stosunkowo wcześniej Czesław Miłosz pojawił się jako „bohater” komicznych utworów. Już w X i XI Szopce Akademickiej występowała jego kukielka. Jest to szczególnie widoczne w ostatniej, XI Szopce Akademickiej, w której obok Kiepały (białoruskiego lewicowego działacza studenckiego Jana Kapały) i Jeżomirskiego (felietonisty „Słowa” i poety Jerzego Wyszo-mirskiego) pojawiają się: Niesław Mydłosz i Mydław Czesłosz. W tej samej szopce zostaje sparodiowany radykalny wiersz Miłosza *Przeciwko nim* („To jest ziemia płaska i uboga / – dla podróżnych z Moskwy do Berlina [...]”) z debiutanckiego zbiorku *Poemat o czasie zastygłym*. Parodię wygłasza spersonifikowana Mensa (studencka stołówka):

Jam jest mensa brudna i uboga
 Dla przechodniów z Europy do Bristolu [...] ³⁸
 Tu jest rozpacz. Tu jest krzyk głodnych mas
 Tu jest chłód, brud, ubóstwo i nędza ³⁹.

W akcie I Niesław Mydłosz występuje najpierw w duecie z Kieppałą (trawestując żartobliwą piosenkę ludową „Gdzieżeś to bywał czarny baranie”), a następnie śpiewa kuplet:

Raz na lewo, raz na prawo,
 Trochę w górę, trochę w dół,
 Polityka jest zabawą,
 A poezja życia pół [...] ⁴⁰.

W akcie II partnerem Mydława Czesłosa jest Jeżomirski, skarżący się na niezrozumiałość poetykę Miłoszowskich wierszy:

[...] mnie choć góry złota syp,
 ja mam swój tuwimowski typ,

³⁷ A. Pirmas, *Czterewiersz na warsztacie*, „Kolumna Literacka” (dodatek do „Kuriera Wileńskiego”) 1935, 27 I. Do parodii sentymentalnego wiersza dołączone są humorystyczne komentarze. Ciągłem dalszym zabawy jest list czterech autorów skierowany „Do redaktora „Kolumny Literackiej” z wyrazami oburzenia na „niewybredne” praktyki Pirmasa, z następującym passusem o Miłoszu: „Oburza nas natomiast stosunek p. Pirmasa [...] do Czesława Miłosza nieobecnego w Wilnie, a zatem pozbawionego możliwości stosowanej zwykle przez niego reakcji (Ciekawi jesteśmy, czyby ośmielił się p. Pirmas tak napisać o Miłoszu gdyby ten był w Polsce?)” („Kurier Wileński” 1935, 3 II).

³⁸ Nazwy wileńskich hoteli.

³⁹ XI *Wileńska Szopka Akademicka*, Wilno 1933, s. 8. Autorem parodii był Jerzy Putrament.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 10.

chce zamiast krew i pięść i stal
 kobierce, serce, dal i żal.
 A więc tak pisz, jak mówi Wysz...⁴¹

Niewątpliwie obecność w szopce akademickiej oznaczała – zwłaszcza w środowisku uniwersyteckim – pewną nobilitację. W niej także zaznaczyły się te charakterystyczne cechy, które staną się później dominantą w humorystycznej prezentacji postaci Miłosza: rewolucyjność (np. w „paszkwilu” Teodora Bujnickiego *Moja Bereza*: „Splukuje się z czerwonych płam / wieszcz rewolucji, Miłosz sam [...]”⁴²), ekspansywność, agresywność, nowatorski (i „niezrozumiały”) charakter jego poezji. Równocześnie taki obraz Miłosza często służył ośmieszeniu jego antagonistów, jak na przykład w „smorgońskim” skeczu o Walerianie Charkiewiczzu, „demaskującym” w przebraniu kobiecym zdrożności klubu:

Niestety zobaczył go Czesław Miłosz, żagarysta, rewolucjonista i w ogóle młodzienc straszny.

– Pani – szepnął namiętnie.

Cholerian nic nie odpowiedział kierując się szybko ku wyjściu.

– Pani mi się podoba, strasznie – krzyknął Miłosz – Pani ma wdzięk. Ja się lubuję w monstrualnościach, pani musi być moją! tu! zaraz!

Cholerian próbował się wyrwać, Miłosz go chwycił mocno i ciągnął do – celi Konrada! [...]

W celi Konrada!

Miłosz!

Uwiedzie!

W celi Konrada... aa..a.. to straszne! [...]

Miłosz otwierał już drzwi celi.

Ach!⁴³

W latach 1933-1935 głównym miejscem humorystycznych zabaw literackich i wysublimowanej kultury śmiechu był właśnie Klub Literacko-Artystyczny „Smorgonia”, w którym przedstawiono powyższy skecz. Klub – na wzór „Akademii Smorgońskiej” – zrzeszał kilkudziesięciu członków podzielonych na Cyganów i Niedźwiedzi, którzy mogli zapraszać gości. Spotkania klubowe miały charakter towarzyski (z bufetem) i zarazem literacko-kabaretowy. Na programy składały się zwykle satyryczne oraz humorystyczne wiersze i skecze, parodie różnych form literackich i paraliterackich, pseudodokumenty i utwory muzyczne. Dopełniały je spotkania o towarzyskim

⁴¹ *Ibidem*, s. 16.

⁴² [T. Bujnicki], *18 ohydnych paszkwilów na Wilno i Wilnian*, s. 5. W tomiku znajduje się drugi „paszkwil” dotyczący nagrody filomatów podzielonej między Tadeusza Łopalewskiego a Czesława Miłosza (1000:2 = 500).

⁴³ Maszynopis z poprawkami zachowany w dokumentach po Teodorze Bujnickim, być może jego autorstwa (w zbiorach autora artykułu).

i rozrywkowym charakterze, jak na przykład „Krupnik Smorgoński” mający charakter balu maskowego⁴⁴. Część tekstów klubowych była ogłaszana poza ramami klubu: w transmisjach radia wileńskiego (zazwyczaj w programie „Kukułki Wileńskiej”) oraz dodatku „Słowa” – „Zaułek”, „Włóczędzie”, piśmie Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileńskich, w „Kurierze Wileńskim”. Inne – zaginęły lub pozostały w maszynopisach i rękopisach⁴⁵.

W klubie spotykali się żagaryści z innymi autorami tworzącymi zabawne i satyryczne teksty: Tadeuszem Łopalewskim, Witoldem Hulewiczem i przede wszystkim – Konstantym I. Gałczyńskim. Do klubu należeli między innymi jako Cyganie związani ściślej z „Żagarami”: Antoni Bohdziewicz, Teodor Bujnicki, Tadeusz Byrski, natomiast Niedźwiedziami byli pozostali żagaryści: Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski, Józef Maśliński, Jerzy Putrament, Stefan Jędrzychowski obok kilkudziesięciu innych osób⁴⁶.

„Smorgonia” znaczną część tekstów transmitowała – dzięki Hulewiczowi – przez radio w ogólnopolskich audycjach „Kukułki Wileńskiej”. Ludyczność klubowych imprez wyrażała się w zabawnym ceremoniale pasowania na Cyganów i Niedźwiedzi, w czasie którego deklamowano dowcipne wierszyki poświęcone sylwetkom nominowanych. Autorami tych krótkich tekstów byli przede wszystkim Bujnicki, Łopalewski i Hulewicz. Charakter humoru „smorgońskiego” był wieloraki: obok piosenek i wierszyków tworzone skecze, parodie, zabawne mistyfikacje udające na przykład uroczyste akademie (*Akademia ku czci Bonifacego Magnolii*). Powstawały całe cykle parodii na tematy zazwyczaj animujące opinię wileńską: sprzedaż przez kurie wileńską gobelinów, port w Druji czy spory o pomnik Mickiewicza. Wśród zachowanych tekstów „Smorgonii” ocalał w dużym fragmencie skecz (prawdopodobnie pióra Teodora Bujnickiego), później transmitowany jako audycja „Kukułki Wileńskiej”, którego główną postacią jest Czesław Miłosz, zatytułowany: „Chłop i poeta. Czyli jak rozmawiał starosta z Miłoszem”⁴⁷. Partnerem poety jest ówczesny starosta wileński Wacław Kowalski (ośmieszany już wcześniej w XI Szopce Akademickiej), rzecznik sanacyjnej władzy i cenzury w mieście.

⁴⁴ Reprodukacja zaproszenia na „Krupnik Smorgoński” (8 II 1934 roku) w: S. Lorentz, *op. cit.* W prywatnym liście Teodora Bujnickiego do Konstantego Pisaniego (luty 1934) znajduje się następujące zdanie wskazujące na uczestników imprezy: „[...] w czwartek ubiegły byliśmy na «Krupniku Smorgońskim» [...] Miłosz był przebrany za goryla, a ja [...] asystowałem Gałczyńskiemu” (w zbiorach autora artykułu).

⁴⁵ Część z nich znajduje się w zbiorach pozostałych po Stanisławie Lorentzu (wykorzystane w cytowanej książce), spora liczba maszynopisów i rękopisów – w zbiorach autora artykułu.

⁴⁶ S. Lorentz, *op. cit.*, s. 131-132.

⁴⁷ Jedynym świadectwem, że ten skecz został najpierw przedstawiony w „Smorgonii”, jest zachowany brudnopis programu na kartce, która zawiera ponadto wiersz Witolda Hulewicza *Pleonazmy* i spis osób proponowanych do nominacji na Cyganów. Realia tekstu wskazują na to, że powstał on w połowie 1934 roku.

Dialog – o wyraźnej satyrycznej dominancie – toczy się wokół „białych plam” w „Żagarach” spowodowanych „względami bezpieczeństwa publicznego”. Starosta żąda objaśnienia „nieprzyzwoitego słowa żagary” (wyjaśnienie „Miłosza”: „Żagary to takie sobie drzazgi, szczapki, chruściki kopące i trochę żarzące” i odpowiedź Starosty: „Od tego może być pożar a tu palić mnie wolno”). Zabawnie brzmi także programowa deklaracja pisma – parodystyczna trawestacja patriotycznego wierszyka Władysława Bełzy („Kto ty jesteś – Polak mały”) włożona w usta „Miłosza” i zaczynająca się wersami: „Kto ty jesteś? Żagar mała. / Jaki znak twój? Plama biała [...]”.

W skeczu pojawiają się także aluzje do ówczesnej polityki rządowej wobec ZSRR oraz próba wspólnego („Miłosza” ze Starostą) przekładu „[...] niektórych dzieł naszej dawnej poezji na język sowiecki”, według awangardowej koncepcji: „[...] wyczucia rytmu rzeczywistości, nerw społeczny i wysiłek kolektywny”. Dokonany według tych zasad „przekład” *Alpuhary* jest paradoksem, kpina z cenzury politycznej w okresie wojny domowej w Hiszpanii⁴⁸.

Innym zachowanym tekstem „Smorgonii”, w którym występuje „Miłosz”, jest wiersz (z zabawnej audycji o dziennikarskim pomyśle⁴⁹ – porcie w miasteczku nad Dźwiną – Druji) pod tytułem *Port w Druji*, noszący podtytuł: *fragment z poematu Puszkina „Miedziany jeździec bez głowy”*. W utworze parodiującym sanacyjny styl urzędowo-propagandowy Druja pojawia się jako przyszłościowa druga Gdynia i zarazem metropolia o amerykańskim rozmachu, w której – jak na ironię – „państwowotwórczo” działają Gałczyński i żagaryści: Miłosz i Maśliński.

Niech całe Wilno – run na Druję,
Druja chce mózgów, rąk do pracy!
Niech każdy trochę popracuje
Niech tam kosmiczny rytm wyczuje [...]
W tej ciężkiej pracy bez ustanku;
Miłosz pokrzepi ich na duchu [...] ⁵⁰.

Mniej więcej w tym samym czasie pojawi się postać Miłosza we wspomnianej już *Szopce radiowej* Jerzego i Stefana Zagórskich (1934); w parodystycznym ujęciu Mickiewiczowskich *Trzech Budrysów* ośmieszającym „przemiany” radykalnych niedawno poetów II Awangardy⁵¹.

⁴⁸ „Chłop i poeta czyli jak rozmawiał starosta z Miłoszem”, fragmenty maszynopisu w zbiorach autora artykułu.

⁴⁹ Pomysłodawcą i fanatycznym obrońcą tego pomysłu był znany Wilnu z różnych wystąpień prof. Mieczysław Limanowski. – „genialny mąż” – jak go hiperbolicznie określa autor wiersza.

⁵⁰ Ten i inne teksty audycji zachowane w maszynopisie w zbiorach autora artykułu. Wiersz *Port w Druji* został ogłoszony w „Zaułku Literackim i Artystycznym” (1934, nr 1)

⁵¹ Maszynopis *Szopki* – w zbiorach autora artykułu. Parodia *Trzech Budrysów* zamieszczona w „Kolumnie Literackiej” „Kuriera Wileńskiego” (1935, 1 I) pt. *O „Dźwigarach” zamiast recenzji*.

Niewątpliwie owe żartobliwe zabawy, drwiny z siebie i swego otoczenia, humorystyczne operacje literaturą stanowiły ważny element towarzyskiego życia grupy żagarystów. Dzięki swojej intensywności, poziomowi artystycznemu i doborowi tematów ich humorystyczne teksty wpisywały się szerzej w ludyczną kulturę Wilna. Kreowały wileński „świat na opak”. W nim właśnie obecność Miłosa okazała się znacząca zarówno jako autora, jak i „bohatera” zabaw z tekstem. Określały one jego miejsce w literackim obrazie miasta, nie tylko jako młodego awangardowego twórcy, ale także jako wyrazistą osobowość, o radykalnych poglądach i gestach. Ta rola, charakterystyczna dla młodzieńczego, wileńskiego okresu jego biografii, była symptomem dwuaspektowości życia „pokolenia 1910” – między katastrofizmem a beztroską zabawą literacką.